

Des ombres ambivalentes pour une histoire de la Seconde Guerre mondiale en mode mineur

Ambivalent shadows for a history of Second World War in minor mode

Marie Giraud-Claude-Lafontaine

Volume 49, Number 2-3, 2020

Littérature francophone de Belgique : Langue, Identité, Histoire. À partir des travaux de Marc Quaghebeur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1071488ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1071488ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Giraud-Claude-Lafontaine, M. (2020). Des ombres ambivalentes pour une histoire de la Seconde Guerre mondiale en mode mineur. *Études littéraires*, 49(2-3), 135–150. <https://doi.org/10.7202/1071488ar>

Article abstract

The purpose of this article is to put into perspective two Belgian novels, Thierry Haumont's *Le Conservateur des ombres* (1984) and Henry Bauchau's *Le Boulevard périphérique* (2008), in order to see how the questioning of the shadow/light opposition common to both texts produces an ideological blurring that reflects past compromises with the Nazi regime. In the first novel, this blurring is amplified by the absence of a clear narrative authority, while in the second novel it is diluted by the action of a strong narrative instance that shifts the reading from the historical plane to the metaphysical plane. In both cases, the traumas of the Second World War, which were either absent or repressed in the previous literary period, reappear through their internalization in ordinary and singular destinies.



Des ombres ambivalentes pour une histoire de la Seconde Guerre mondiale en mode mineur¹

MARIE GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE

Cette étude porte sur deux romans ayant pour sujet la Seconde Guerre mondiale et plus précisément les liens avec le régime nazi, *Le Conservateur des ombres* de Thierry Haumont² et *Le Boulevard périphérique* d'Henry Bauchau³. Ces œuvres apportent un éclairage sur les modalités de résurgence de l'Histoire dans le roman belge d'après 1970, après plusieurs décennies où les contradictions historiques ont été soigneusement évitées dans le champ littéraire *stricto sensu*⁴. Leurs auteurs ont tous deux été actifs à un moment de l'Histoire dans la réalité sociale et politique de leur pays. Thierry Haumont est un intellectuel wallon, militant pour l'autonomie de sa région, notamment d'un point de vue culturel. Il écrit *Le Conservateur des*

1 L'adjectif mineur que nous employons fait opportunément écho aux littératures dites parfois « mineures » ou « périphériques », dans le sens où la littérature francophone de Belgique peut être désignée ainsi. Selon la définition de Deleuze et de Guattari : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 29). Cependant, notre perspective limitée à deux textes entend l'adjectif mineur dans une acception plus générale : les faits historiques majeurs s'inscrivent dans nos romans sous forme d'échos atténués, à l'intérieur de vies banales et singulières, et ne s'ordonnent pas de manière à constituer une œuvre à visée universelle.

2 Thierry Haumont, *Le Conservateur des ombres*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998 [1984].

3 Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008.

4 Voir l'article à paraître de Marc Quaghebeur, « Éléments structurants du champ culturel francophone belge de l'après-guerre », Actes du colloque « Rencontres francophones à Zadar : la Belgique – littérature, langue, culture » (Université de Zadar, Croatie, 23-24 mai 2017).

ombres au moment où la belgitude⁵ a accompli son œuvre. Quant à Henry Bauchau, il s'est d'abord engagé dans le mouvement intellectuel chrétien progressiste d'avant-guerre⁶ puis dans l'action sociale et l'éducation des jeunes de 1940 à 1943⁷. Ce n'est qu'à partir des années 1950 qu'il devient écrivain à part entière, partageant sa vie entre la France, la Suisse et la Belgique, la psychanalyse et l'enseignement. Avec *Le Boulevard périphérique*, il parvient, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans, à conclure un roman entamé dans les années 1980, comme s'il parvenait enfin à se libérer d'un passé douloureux et contradictoire qui pèse sur sa vie d'adulte et auquel il reviendra encore avec *Chemin sous la neige*, à la veille de sa mort. La rencontre entre la littérature belge et l'un des moments les plus traumatisants de l'histoire occidentale se fait pour les deux écrivains à distance : distance temporelle pour Bauchau et distance spatiale pour Haumont, les manifestations de l'oppression nazie puis de la guerre étant intériorisées dans l'ambiance calfeutrée d'une bibliothèque de province et métaphorisées à travers la thématique de l'ombre. Les deux romans se rejoignent sur le traitement singulier de l'opposition entre ombre et lumière qui les structure en profondeur. Loin d'être univoque, cette opposition illustre

-
- 5 Moment de l'histoire littéraire francophone de Belgique amorcé dans les années 1970 qui correspond à une « déclinaison identitaire » plutôt qu'à une affirmation identitaire (selon Marc Quaghebeur, « Au creuset du moderne, du politique et du soi : la Belgitude », dans Marc Quaghebeur et Judyta Zbiersa-Mościcka [dir.], *Entre belgitude et postmodernité : textes, thèmes et styles*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2015, p. 23-73) suivant laquelle les écrivains belges ont renoué avec l'affirmation de soi et, en se débarrassant du carcan de l'universalisme de la langue française, ont réintégré l'histoire récente et contemporaine dans leurs textes. Le terme a été forgé par le sociologue belge Claude Javeau (« Y a-t-il une belgitude ? », *Les Nouvelles Littéraires*, 4 novembre 1976, p. 15) en référence à la négritude, au moment où le processus de fédéralisation de la Belgique ouvrait de nouveaux horizons identitaires. Voir aussi : José Domingues de Almeida, *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013.
- 6 Henry Bauchau est un jeune homme pétri d'idéaux patriotique, militaire et spirituel. Il fait partie, pendant l'entre-deux-guerres, d'une élite intellectuelle catholique qui, face à la crise politique et économique qu'a connue la Belgique, prône l'accomplissement d'un « monde nouveau » (Henry Bauchau, *Pour une politique catholique*, Bruxelles, Éditions contemporaines, 1933, cité par Yun Sun Limet, « Les écrits politiques des années 1930-1940 », dans Myriam Watthee-Delmotte [dir.], *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2002, p. 12), en favorisant « l'épuration spirituelle des Chrétiens » et « le redressement civique et moral de nos démocraties, seules capables d'empêcher le totalitarisme nazi » (Denis Rougemont, « Journal d'Allemagne », *La Cité chrétienne*, n° 193 [5 novembre 1934], cité par Yun Sun Limet, *ibid.*, p. 14).
- 7 Bauchau participe à la mise en place du Service des volontaires du travail pour la Wallonie en juillet 1940 et en est le chef de service jusqu'en juin 1943. Cherchant à mettre au travail les jeunes désœuvrés en obéissant à l'injonction royale « Demain nous nous mettrons au travail avec la ferme volonté de relever la Patrie de ses ruines », tout en les préservant de la déportation et de la propagande nazie, cette organisation, contrôlée par le gouvernement d'Occupation, est rapidement méjugée par l'opinion publique, malgré son apolitisme revendiqué et ses relations conflictuelles avec Rex, le parti d'extrême droite wallon. Bauchau sera accusé à la Libération par le tribunal militaire d'« outrage à l'honneur du cœur des officiers ». Même si la sanction est levée en appel, il subit l'humiliation supplémentaire d'être rétrogradé au titre de sergent. Cette honte le poursuivra toute sa vie.

l'ambivalence des comportements humains plongés dans l'Histoire. Ainsi, l'ombre ne fait pas uniquement référence à la menace nazie dans le *Conservateur des ombres* mais aussi à la clandestinité. Dans *Le Boulevard périphérique*, elle suscite, dans l'économie du récit, une fascination au moins aussi puissante que celle induite par la lumière. À ces ambiguïtés thématiques s'ajoutent des ambiguïtés énonciatives, les narrateurs n'assumant ni l'un ni l'autre complètement leur récit. Les deux fictions font alors valoir des versions de l'Histoire qui dépassent les problématiques de la « déshistoire⁸ » en affrontant le réel et le passé récent sans cesser pour autant de puiser aux mêmes racines : une histoire singulière et distincte de la France difficile à dire dans une langue majeure vouée à viser l'universalité⁹.

Deux romans périphériques¹⁰

On peut qualifier ces deux romans de « périphériques », d'un point de vue historique et symbolique. En effet, ils contournent en quelque sorte l'Histoire : mis à part la figure d'Hitler, rares sont les personnages dont l'existence est attestée¹¹. En ce qui concerne les lieux, la ville allemande de Flachsenfingen où Haumont situe son récit n'existe pas dans la réalité. Chez Bauchau, il est possible de se retrouver dans une géographie déterminée (la Belgique pour la période de la Seconde Guerre mondiale et de l'après-guerre¹², la région parisienne pour les années 1980), mais certains lieux qui dénotent une forte dimension historique sont laissés dans le flou :

8 La notion, forgée par Marc Quaghebeur dans *Balises pour l'histoire des Lettres belges*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998 [1982], est entrée depuis dans le discours critique de la littérature francophone de Belgique. La « déshistoire » permet de nommer la tendance des écrivains belges, au lendemain de la Première Guerre mondiale puis de manière plus accentuée après la Seconde Guerre mondiale, de fantasmer l'histoire de leur pays ou de la nier dans des formes aussi diverses que le néo-classicisme ou le réalisme magique.

9 D'après Marc Quaghebeur, sur la période néoclassique d'après-guerre en Belgique francophone : « Le système de fonctionnement réel de la Belgique est aux antipodes du système français. Le besoin de reconnaissance littéraire parisienne des intellectuels et des écrivains belges francophones d'une part, le système éditorial, culturel et idéologique, de la France intériorisée comme vérité absolue par les locuteurs non Français de la langue (et non comme le résultat et le masque d'une histoire nationale et impériale), d'autre part, ont pesé lourdement dans l'incapacité d'analyser, de prendre en compte, et de restituer cette réalité belge autrement que par des métaphores alambiquées et lointaines ; des dénégations ; ou des complaisances dans l'abjection (Marc Quaghebeur, « Éléments pour une étude du champ littéraire belge francophone de l'après-guerre », *Textyles*, n° 2 [1997], p. 262-263, note 68).

10 Voir *supra*, note 1.

11 Même si le personnage de Stéphane fait écho à Stefan Wautriche, ami réel de Bauchau et résistant dont le nom apparaît sur le monument aux morts du Square des Héros à Bruxelles, Bauchau en fait une créature éminemment romanesque.

12 Sainpierre, où se situe la prison de Shadow, est le nom imaginaire donné à Louvain par Bauchau. Voir son poème « La Sourde Oreille ou le rêve de Freud », *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 230 : « C'est toi, quand Louvain brûle qui est tout seul, avec tes parents. / Dans tes romans, Louvain est devenu Sainpierre. » Sur l'épisode de l'incendie de Louvain/Sainpierre, voir : *La Déchirure*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986 [1966], p. 31-42.

les chantiers du Service des volontaires du travail de la Wallonie¹³ sont simplement appelés « chantiers¹⁴ » et rien ne laisse deviner ce dont il s'agit réellement. La scène de la rafle des travailleurs réquisitionnés pour le Service du travail obligatoire (STO) est située dans une gare en Belgique qui n'est pas spécifiée et l'épisode n'est que vaguement daté.

Symboliquement, le choix géographique d'Haumont indique un décentrage : certes, le roman se passe en Allemagne, au cœur du drame, mais les événements historiques arrivent en retard et avec une violence atténuée dans cette petite ville de province éloignée du centre, au point que les personnages ont parfois l'impression que rien ne s'y passe. Bauchau, de son côté, met en balance la petitesse du territoire de la Belgique face à l'immensité russe, pour qui « l'universalité va de soi¹⁵ ». Les deux écrivains prennent le parti de dire l'Histoire en mode mineur : au contraire d'une vision monumentale et universalisante, l'Histoire se cacherait dans les détails. Dès lors, les événements historiques ne sont plus des hauts faits mais de minuscules heurts qui ne manquent pas de bouleverser les existences et de mettre au jour des comportements ambivalents. Chez Haumont, l'ombre s'insinue dans les méandres d'une bibliothèque de province tandis que chez Bauchau, elle s'immisce dans une mémoire réexaminée à la lumière d'une double fascination apparemment contradictoire, résolue dans la mise en parallèle avec la lente agonie de la belle-fille du narrateur.

Des oppositions ambivalentes révélatrices des contradictions de l'Histoire

La réversibilité de l'ombre dans Le Conservateur des ombres, l'Homme face à l'Histoire

La scène inaugurale du roman illustre le brouillard idéologique qui devait vraisemblablement régner dans une petite ville allemande des années 1930. Dans une brasserie de Flachsenfingen se tient une conférence au milieu d'un tumulte épouvantable : « Il se trouve même un malin à la voix plus aiguë que les autres pour achever d'irriter l'assemblée avec un scandaleux pot-pourri où *L'Internationale* se mêle aux accents des principaux hymnes nazis¹⁶. » Cette scène chaotique est associée à la Genèse :

La Genèse ? Elle est bien là [...]. Alors le chaos plutôt que l'apocalypse, dont les conditions d'avènement ne semblent jamais devoir être réunies. Quelque chose a débuté, il y a des milliards d'années, qui se perpétue et continue à se nourrir de milliards d'organismes ; d'où ne se dégage encore aucune ligne de force¹⁷.

13 Voir *supra*, note 7.

14 Henry Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, *op. cit.*, p. 36, p. 37 et p. 50.

15 *Ibid.*, p. 119.

16 Thierry Haumont, *Le Conservateur des ombres*, *op. cit.*, p. 9.

17 *Ibid.*, p. 11.

L'enjeu du roman serait-il de démêler ce chaos initial à l'instar de « l'histoire du monde, [qui est] d'abord celle de la séparation du jour et de la nuit¹⁸ » ? Cette piste est rapidement écartée car la séparation des ombres et de la lumière s'avère bien plus complexe que prévue. Le paradoxe de l'ombre, découvert par Franz à la fin du roman dans son musée de l'ombre, traduit l'impossibilité d'une interprétation univoque et définitive des actes historiques qui émaillent le roman. Franz a fabriqué des objets qui s'apparentent à des œuvres dégénérées, condamnées par le régime, mais dont l'ombre projetée dessine des silhouettes d'athlètes faisant honneur à l'idéologie nazie, « l'écart entre un modèle et sa silhouette [étant] le plus grand que [Franz] est capable de produire¹⁹ ». Nous ramenant à l'allégorie de la caverne²⁰, cette remarque questionne la portée d'un acte historique, mettant en lumière la distorsion entre son but initial et son efficacité réelle.

Les personnages confrontés aux événements historiques vont réagir par des actes dont les conséquences sont quelquefois contraires aux effets supposés. Ainsi en est-il du vol des livres que le bibliothécaire orchestre lui-même dans le but, manqué, d'avoir l'autorisation de vivre seul dans le grenier. Pour faire apparaître ce vol comme plus vraisemblable, Franz décide de l'attribuer aux nazis en faisant disparaître les livres socialistes, allant jusqu'à perpétrer « un des rares autodafés qui eurent lieu sous la République de Weimar²¹ ». Or, « en voulant mettre son acte sur le dos des nazis, il s'est lui-même conduit en nazi²² ». Finalement, la portée politique de son geste est d'autant plus nulle qu'il y a eu, à l'insu du bibliothécaire, d'autres vols commis, ce qui ôte toute explication d'ordre idéologique à l'acte accompli. Pis, les actes historiques ont parfois des conséquences opposées à l'objectif attendu, ainsi la destruction d'un exemplaire de *Mein Kampf* provoque un achat supplémentaire du livre, alors que l'attentat contre le bureau du parti nazi de la ville conduit, lui, à l'épuration de la bibliothèque. Se pose donc la question du sens de l'acte historique en ce que l'action peut amener pire que l'absence d'action. C'est bien ce risque supposé qui constitue le soubassement de la collaboration passive avec l'ennemi.

L'ambivalence du sens de l'Histoire se trouve au cœur de la destinée des personnages principaux. Tant l'apprentissage de Franz que la destinée de l'écrivain Theodor illustrent les contradictions et les parallèles entre le parcours individuel, l'œuvre artistique et le mouvement de l'Histoire. À côté des événements historiques dramatiques, Franz, infirme timide, frustré et solitaire, expérimente une véritable initiation qui touche sa vie privée et professionnelle : il trouve un travail en tant que bibliothécaire, se lie d'amitié avec Theodor et son entourage, quitte la maison de ses parents pour s'installer avec sa compagne Maria et, sommet de sa libération, réussit à aller tout seul à pied jusqu'à Dresde à la recherche de Theodor, en plein hiver et en pleine débandade des armées allemandes. Ainsi, alors que le monde

18 *Ibid.*, p. 16.

19 *Ibid.*, p. 504.

20 Platon, *L'État ou la République de Platon* [en ligne], Paris, Charpentier, 1849, p. 275-278 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97497440/f10.image>].

21 Thierry Haumont, *op. cit.*, p. 206.

22 *Ibid.*, p. 207.

tout entier vacille, celui de Franz se consolide. Même s'il s'oppose plusieurs fois courageusement et subtilement aux nazis, il ne peut que subir le choc de l'Histoire *via* la transformation de sa bibliothèque en « une armoire où se conservent les mensonges²³ », travailler sous le portrait d'Hitler, accepter une exposition sur les Juifs et saluer les nazis « [qui] sont ici chez eux²⁴ ». Cette passivité relativement acceptable pour un personnage dénué d'héroïsme tel que Franz se double d'un événement étrange qui augmente le trouble du lecteur : délaissé par Theodor Bonhiver, méprisé ouvertement à cause de son handicap, Franz se lie d'amitié avec un nazi, dont on ne peut douter de la fidélité à Hitler. Le bibliothécaire devient le « disciple²⁵ » de cet homme qui lui apprend à nager, à se réconcilier avec son handicap et avec la nature. Un programme d'ailleurs contenu dans son nom : Grünewald qui signifie « forêt verte ». C'est donc grâce à un nazi que Franz accomplit la dernière étape de son apprentissage positif, et ce, alors que le monde est mis à feu et à sang par les nazis.

Le Traité de l'ombre de Theodor Bonhiver²⁶ illustre la problématique du positionnement idéologique de l'écrivain et de la portée politique de son œuvre dans une époque troublée. En brochant sur le thème de l'ombre, l'écrivain illustre et combat à la fois la menace nazie qui se répand de manière inextinguible. Pour la conjurer, il use des mêmes moyens de prolifération : il cherche à disséminer des fragments dans le maximum de revues de manière à ce que « l'ombre [couvre] tous les horizons²⁷ » et utilise des procédés stylistiques (les *kenningar*, les définitions imbriquées perpétuelles) pour imiter la prolifération au cœur de la langue. Le contenu de ce qu'il écrit est peu connoté idéologiquement et peut être interprété dans un sens ou l'autre et dès lors, « être accepté par tous les régimes²⁸ ». Ce qui est d'abord un défaut pour l'intransigent Jassfeld sera considéré par lui comme une compromission grave quand les tensions politiques deviendront extrêmes. Même Franz, admirateur sans limites de l'écrivain se pose des questions :

Avait-il conscience de célébrer ainsi l'usage de la force ? Peut-être ne fut-il jamais autant détaché de la politique qu'à cette période de sa vie [...]. Hitler au Reichstag venait de recevoir les pleins pouvoirs pour son gouvernement ; parallèlement, indépendamment sans doute, Bonhiver continuait à étendre son ombre de papier partout où on voulait bien l'accueillir²⁹.

Franz regrette également que l'écrivain se mette à « l'abri des reproches politiques de ceux qui détiennent le pouvoir³⁰ », comme si cette position diminuait son prestige d'écrivain. Le sens du destin de Theodor est indécis : il se tait, puis disparaît,

23 *Ibid.*, p. 491.

24 *Ibid.*, p. 333.

25 *Ibid.*, p. 497.

26 Son prénom, littéralement « don de Dieu », le prédispose à de grandes choses tandis que son nom revisite l'opposition entre ombre et lumière, entre la bonté et l'hiver, qui connote le froid, la dureté, l'obscurité.

27 *Ibid.*, p. 261.

28 *Ibid.*, p. 269.

29 *Ibid.*, p. 357.

30 *Ibid.*, p. 480.

avant d'être retrouvé agonisant par Franz. Est-il avalé par l'ombre qu'il essayait de défier, victime de cette « maladie³¹ » dont il prévoyait qu'elle allait le tuer ? A-t-il échoué par manque d'engagement, c'est-à-dire par excès d'universalité ? Si l'on n'est pas clairement et ouvertement contre, est-ce que cela veut dire qu'on est pour ? Haumont laisse l'équivoque flotter et le doute s'installer. Car le doute, conséquence de l'ambivalence symbolisée par la nature réversible de l'ombre, est justement un instrument de terreur. Le doute est l'arme du régime car il provoque la loi du silence : le père de Franz critique le fait que, si le début du couvre-feu est clairement établi, nul ne sait à quelle heure il se termine : « Déjà le faux-semblant, les demi-mesures. La pire des terreurs : la loi du silence. Et personne pour dire si ce que l'on fait est licite ou non³². » Ce fondement de la terreur, s'il était exprimé, pourrait être éludé : « Il suffirait pourtant que chacun exprime ses doutes, avant même de prendre parti. Dite ce qu'il sait, et non ce qu'on lui a enseigné³³. » Dans son roman, en remettant en cause l'imperméabilité de l'opposition entre l'ombre et la lumière, Thierry Haumont a pris le parti de ne pas opposer les positions de résistance et de collaboration, mais de les présenter dans un *continuum* de réactions à des événements historiques mineurs qui touchent le quotidien des protagonistes.

À l'instar d'Haumont, Bauchau remet en cause l'opposition entre ombre et lumière afin de mettre à jour les ambiguïtés des comportements humains dans des situations historiques extrêmes. Néanmoins, Bauchau se distingue d'Haumont dans la mesure où il évoque sa propre culpabilité.

Détournement à des fins déculpabilisatrices de l'opposition entre ombre et lumière chez Henry Bauchau

Les deux figures fascinantes du roman, Stéphane, résistant hors norme et ami du narrateur, et Shadow, Russe blanc à moitié sibérien devenu officier SS, semblent à première vue construites selon une opposition stricte. D'abord leurs noms : Shadow, qui signifie « ombre » en français, incarne le mal absolu, la force brute : c'est un « génie du mal³⁴ » ; « le grand maître du mal³⁵ ». Il se dissimule souvent dans l'ombre d'un contre-jour ou dans la pénombre de sa cellule. Stéphane, littéralement le « couronné », incarne la lumière divine, le dépouillement total. Ses apparitions sont chaque fois lumineuses et humbles, ses paroles rares sont justes et sans ornements. Il a un « sourire d'indien³⁶ », un « humour solaire³⁷ ». C'est un homme libre de tout poids, vivant en harmonie avec la nature, sans attaches, sans peur (mis à part celle de l'eau), sans préjugés, sur lequel nul n'a de prises. Au contraire, Shadow appartient à la culture dans le sens où elle est le lieu de la production matérielle. Il règne en majesté sur le « château de merde³⁸ », c'est-à-dire qu'il agit sur les intestins,

31 *Ibid.*, p. 242.

32 *Ibid.*, p. 478.

33 *Ibid.*, p. 491.

34 Henry Bauchau, *op. cit.*, p. 85.

35 *Ibid.*, p. 111.

36 *Ibid.*, p. 11, p. 12 et p. 57.

37 *Ibid.*, p. 62.

38 *Ibid.*, p. 159.

sur la peur des gens. L'opposition ombre/lumière s'exprime plus précisément en termes de matérialité : Shadow incarne la pesanteur et Stéphane, la légèreté. La légèreté de Stéphane est possible grâce à un lien toujours vivace à l'enfance, tandis que Shadow « est mort à son enfance, qu'il est tout entier adulte, dans la terrible pesanteur de cet état³⁹ ». De cette opposition stricte entre matérialité et immatérialité, Stéphane triomphe par : « [Sa] supériorité irréfutable, doucement ironique⁴⁰. » Or, cette supériorité, qui équivaut à une sorte de domination, rapproche Stéphane de Shadow. En effet, malgré leurs deux mouvements opposés à partir de la matière, ils peuvent parvenir au même résultat, ainsi que l'exprime Shadow :

C'est le même mouvement vers la concentration. Mais l'un déborde, se vide, devient de l'air, de la lumière, atteint peut-être le vide nécessaire au dieu. L'autre se durcit, s'alourdit, concentre de la matière dense, de la connaissance toujours plus variée, toujours plus opaque. [...] Peut-être arriverons-nous au même résultat, moi par la haine et la pesanteur, lui par la simplicité ou la clarté⁴¹.

Légèreté et pesanteur s'originant toutes deux dans la matière, cela en fait des contraires intimement liés. On comprend mieux pourquoi la figure de Stéphane s'éclaire et se spécifie au contact de Shadow : « Stéphane abordant un surplomb, je l'ai vu avec clarté dans le contact des yeux que j'ai eu avec Shadow⁴². » Puis il finit par dominer Shadow : « Stéphane a été le plus fort, c'est lui qui a pris Shadow en laisse⁴³. » Inversement, le choix paradoxal du nom de Shadow reflète une dualité poreuse puisque l'ombre est l'image immatérielle d'un objet matériel. De même son visage est double, une moitié noble et belle, l'autre, paralysée, est terrifiante. Dès lors, une lecture attentive pourra aisément relever des points de ressemblances entre les deux « maîtres⁴⁴ » : physiquement, ils ont les yeux bleus et un beau visage, leur force provenant principalement de la puissance de leur regard ; ils ont une force d'attraction analogue sur les personnages secondaires (Marcello, Marguerite, le narrateur) ; spirituellement, on l'a vu, ils atteignent les mêmes buts, malgré des moyens tout à fait différents. Stéphane et Shadow paraissent ainsi incarner le double héroïque selon Bauchau : le Saint⁴⁵ d'un côté et Satan⁴⁶ de l'autre. Cette complémentarité déteint par conséquent sur l'opposition ombre/lumière qui se fait plus

39 *Ibid.*, p. 88.

40 *Ibid.*, p. 89.

41 *Ibid.*, p. 95.

42 *Ibid.*, p. 88.

43 *Ibid.*, p. 207.

44 Stéphane est le « maître » du narrateur dans le domaine de l'escalade (*ibid.*, p. 16, p. 26 et p. 53). Pour Marcello, Shadow est comme « un père puissant » (*ibid.*, p. 80), « comme Stéphane, quelqu'un qui ne fout pas le camp » (*ibid.*, p. 81). Aux yeux du narrateur, Shadow apparaît en « majesté » (*ibid.*, p. 89).

45 Yun Sun Limet, « Les écrits politiques des années 1930-1940 », dans Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *op. cit.*, p. 14.

46 « La majesté n'est-elle pas satanique, comme le donne à penser Satan quand il montre à Jésus tous les royaumes de la terre ? » (Henry Bauchau, *op. cit.*, p. 89). Sur la figure de Satan, voir : Marc Quaghebeur, « Gengis Khan /Choulane /Stanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop ? », *Cahiers Henry Bauchau*, n^o 5 (2013), p. 149-171.

perméable : la lumière, attribut positif de Stéphane, peut paradoxalement se faire menaçante lorsqu'elle éblouit le narrateur, autrement dit, qu'elle l'aveugle. Froide, elle devient même un attribut de Shadow, une « impitoyable lumière⁴⁷ », qui, on le verra, éclairera le narrateur encore mieux que la chaude lumière de Stéphane. Inversement, la manière dont Stéphane sait jouir pleinement de l'ombre illustre sa capacité à être dans l'ici et maintenant des éléments : « [I]l n'éprouve pas la fraîcheur de l'ombre, il y est tout en entier. Il est l'ombre comme tout à l'heure il sera le rocher⁴⁸. » Le critère de matérialité permet donc d'atténuer l'opposition ombre/lumière et de rapprocher les deux figures. L'acteur de ce rapprochement est le narrateur qui revisite ses souvenirs pour échapper à la culpabilité.

Une intériorisation des traumatismes de l'Histoire

Les deux textes présentent des personnages principaux qui, bien que tous deux caractérisés par leur faiblesse, sont partie prenante d'une organisation narrative fondée sur des stratégies fort distinctes. Dans *Le Boulevard périphérique*, le narrateur est le personnage principal qui mène le récit à la première personne. Centralisant tous les points de vue, le lecteur n'a d'autres choix que de suivre le désir du narrateur qui dessine un axe entre le sujet et l'objet :

Partout où il y a « intérêt » d'un sujet impliqué dans une relation médiatisée au monde, aux deux sens du mot « intérêt » (désir orienté vers un objet doté de valeur attractive ou répulsive ; profit quantifiable, bénéfique), il y aura norme implicitement convoquée, et réintroduction du corps (ici émotif)⁴⁹.

Au contraire, dans *Le Conservateur des ombres*, le narrateur extradiégétique non seulement multiplie les focalisations externe, interne et zéro (selon la terminologie de Genette⁵⁰), mais renonce à les hiérarchiser dans le sens où les jugements des personnages ne se confirment pas entre eux et ne confirment pas ceux des narrateurs. Le lecteur, incapable de faire son travail de réinterprétation, ne pourra que se raccrocher au point de vue du personnage le plus développé, et dont l'itinéraire est le plus positif : celui de Franz Grünewald.

Franz : un personnage principal faible à l'autorité narrative insuffisante

« [Infirm] qui contient mal son impatience ; regard fiévreux dans un visage jaune, des mains agitées : habillé sans goût, respectueux des convenances⁵¹ », Franz est caractérisé par son incapacité physique. Bousculé par un enfant, il chute dans la rue et n'arrive pas à se relever tout seul. Dès lors que le monde extérieur lui est hostile, son apprentissage consistera à accepter son corps tel qu'il est et à en tirer le

47 Henry Bauchau, *op. cit.*, p. 133.

48 *Ibid.*, p. 56.

49 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 38, cité par Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 2001, p. 33.

50 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1972, p. 206-211.

51 Thierry Haumont, *op. cit.*, p. 104.

meilleur parti : « Son avenir est physique, il le sent bien⁵² », ce qui fait ironiquement écho à l'idéologie nazie. Franz cultive un sentiment d'infériorité par rapport aux autres : par rapport à Bonhiver, dont il est l'ombre, par rapport aux lecteurs, qui sont des dieux, par rapport aux nazis, qui le méprisent. Ce personnage, qui ne possède pas le talent d'un Theodor ou la fortune d'un Heinrich, est pourtant bien le seul que le narrateur n'abandonne pas (Heinrich est délaissé, Theodor disparaît puis meurt, Gertrud, d'invisible devient remarquable puis disparaît), et par conséquent, le seul qui effectue son « programme narratif⁵³ ».

Le lecteur n'a de choix que de s'en remettre à son point de vue douteux sur le monde, car sa relation avec la réalité est empreinte de fantaisie et d'imagination. Par exemple, il se transforme en enquêteur mu par un intérêt et une passion démesurés par rapport à l'enjeu qui est tout simplement de découvrir à propos de quoi écrit Theodor : il est « à l'affût⁵⁴ » ; « jure qu'il percera son secret⁵⁵ » ; crée un dossier ; développe une « méthode d'investigation⁵⁶ » ; mène l'enquête. D'autres réactions fantaisistes et inadaptées s'ajoutent à ses manies ainsi qu'à sa faiblesse constitutive et contribuent à miner la crédibilité de sa fonction de « point-valeur⁵⁷ » prépondérant auprès du lecteur : le caprice de vouloir loger dans le grenier de la bibliothèque, son réflexe d'y enfermer Gertrud, son musée dédié à l'ombre. Or, ces comportements ne sont jamais sanctionnés par un jugement commun émis par les autres personnages ou par l'instance narrative, ce qui empêche le lecteur de s'adonner à son travail d'évaluation des valeurs transmises par le texte (pour reprendre les propos de Jouve). Incapable de dessiner une ligne de démarcation claire entre les bons et les méchants, les actes de collaboration et les actes de résistance, obligé à adopter le point de vue d'un infirme, désemparé devant l'absence d'autorité narrative, le lecteur, perpétuellement mal à l'aise, est abandonné au doute. Ce qui est exactement l'effet recherché par le texte : en forçant le lecteur à suspendre son jugement sur les comportements ambivalents des personnages sans lui donner en contrepartie un point de vue prépondérant, l'auteur réussit à faire partager au lecteur la puissance du doute, qui est justement à la base de la terreur politique, ainsi que nous l'avons montré dans la première partie de cet article. Le roman cherche à susciter les sentiments qu'ont probablement éprouvés les contemporains des grandes crises historiques. Dans ce brouillard entre ombre et lumière, les lecteurs sont contraints de produire leur propre intelligence des faits historiques. Ils se voient forcer d'élaborer une représentation de l'Histoire à leur échelle, différente d'une vision surplombante prétendant épouser tous les points de vue et démêler les ambiguïtés.

52 *Ibid.*, p. 31.

53 Algirdas-Julien Greimas, *Du Sens II*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

54 Thierry Haumont, *op. cit.*, p. 151.

55 *Ibid.*, p. 152.

56 *Id.*

57 Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 35-88.

Le narrateur du Boulevard : un personnage faible à l'autorité narrative puissante

« Chaque fois que je pense, ou que j'essaie de suivre mes états d'inconscience, je retrouve mon insuffisance. C'est d'elle que je pars, c'est à elle que je retourne⁵⁸. » Non pas léger mais vide, prisonnier de lui-même sans être habité par la pesanteur, père faible de surcroît, le narrateur se présente comme le double inversé de Shadow et de Stéphane. Cependant, au cours du récit, sous l'influence symbolique de ces deux personnages, il transforme cette insuffisance en force : c'est lui qui convainc Paule d'accepter que son fils lui rende visite malgré son apparence piteuse ; ce sont les larmes, qu'il ose laisser couler, qui contribuent à persuader son fils de faire participer le petit-fils aux funérailles de Paule ; c'est encore lui qui aide Paule à mourir en lui montrant la voie à suivre.

Le narrateur, qui tire son autorité de son unicité, amène le lecteur exactement là où il le souhaite grâce à deux procédés narratifs parfaitement maîtrisés : il recrée par la pensée les événements oubliés et il intègre à sa subjectivité le poids de Shadow. Tout d'abord, les incessants trajets entre le domicile du narrateur et l'hôpital le conduisent à des méditations qui ressuscitent les souvenirs oubliés de Stéphane et de Shadow. Aussi le récit de l'évasion de Stéphane alterne-t-il entre trois types de narration : le récit est pris en charge par Shadow dans un monologue entre guillemets, « réel ou imaginaire⁵⁹ » ; le récit s'autonomise jusqu'à se rapprocher du modèle omniscient ; le récit est assumé par le narrateur (« je me mets à la place de Stéphane et je prétends comme un romancier savoir ce qu'il voit⁶⁰ »). Au point qu'il invente presque, par ces mécanismes de reconstitution, la mort de Stéphane, quelques trente ans plus tard :

« Est-ce que c'est ainsi que cela s'est passé ?

– C'est ainsi. »

Comment puis-je le savoir, seul dans la nuit, assis sur un banc au bord de la Seine, encore tout ébranlé par la mort de Paule⁶¹ ?

Avouant sa faiblesse et ses blessures, les compensant par une imagination créatrice, le narrateur subjectivise au maximum sa retranscription de l'Histoire. Le but de Bauchau n'est pas de reconstituer la vérité historique mais de libérer la parole du sujet et de garantir une transmission qui se veut sincère à défaut d'être univoque. C'est la convocation de la figure de Shadow qui permet au narrateur-personnage d'assumer le poids de cette parole.

Dans un premier temps, le narrateur parvient à exprimer des souvenirs refoulés par l'entremise du SS : « Les mots de Shadow sortaient en rangs serrés de l'église du village. [...] Les mots sortent de l'église où autrefois je n'ai pu sortir mes mots⁶². » Dans un deuxième temps, l'assimilation de la figure de Shadow par le narrateur lui permet de conjurer la fascination coupable qu'il éprouve à son égard. L'organisation

58 Henry Bauchau, *op. cit.*, p. 176.

59 *Ibid.*, p. 140.

60 *Ibid.*, p. 156-157.

61 *Ibid.*, p. 248.

62 *Ibid.*, p. 108.

du récit est significative et prouve à quel point Bauchau sait parfaitement où il veut emmener le lecteur. Sur ce plan, une analyse de la syntaxe sur le modèle proposé par Vincent Jouve me semble éclairante : la syntaxe révèle en effet une intention tandis que le choix des thèmes révèle des préférences⁶³. La micro-organisation syntaxique structure une prise de parole ponctuelle tandis que la macro-organisation structure l'ensemble du discours. Dans *Le Boulevard périphérique*, on se rend compte que la première imite un désordre des souvenirs qui reflètent l'état d'esprit du narrateur pris entre le rejaillissement douloureux de ses souvenirs de guerre et l'aggravation de l'état de santé de sa belle-fille. En revanche, la macro-organisation indique une intention très forte d'évacuer les contradictions historiques pour amener le problème sur le plan de la réconciliation métaphysique. Ainsi, l'extrait suivant semble suivre des pensées éparées :

Je dois passer prendre un vêtement commandé, le vendeur qui est jeune et beau fait maintenant partie de ceux qui m'ont appris que j'avais changé, que je vieillissais. Ce sont les autres qui m'ont appris cela. Comme ils m'ont fait savoir que je n'étais plus un enfant, plus un jeune homme. Toujours que je n'étais plus, que je ne suis plus ce que j'ai été. Implacables les autres pour vous faire constater que tout change et vous apprendre à mourir. Sans les autres, est-ce que l'on ne mourrait pas⁶⁴ ?

Provoquée par un événement trivial, cette méditation philosophique sur l'écoulement du temps, visible non pas en soi mais grâce à la confrontation à autrui, prend tout son sens dans l'organisation de l'ensemble du texte qui donne à Shadow, l'« Autre », une part de plus en plus importante dans la perception des événements par le narrateur. Depuis la mort de Stéphane, dit-il, « un poids s'est étendu sur ma vie⁶⁵ » ; « Quelque chose a effacé ces moments heureux, les nombreux instants de risque, de force et de victoire de mes ascensions avec Stéphane. Quelque chose que je n'ai pas vécu, que je suis en train de vivre aujourd'hui et qui est sa mort⁶⁶ ». Ce quelque chose de manqué, c'est le fait que le narrateur n'a pas assisté à la mort de son ami, qu'il n'en a pas résolu l'énigme et qu'il n'a pu faire son travail de deuil, ce qui constitue une souffrance d'ordre psychique. Le personnage intermédiaire qui permet la résolution du mystère de la mort de Stéphane, c'est Shadow, celui qui incarne le mal absolu. On ne peut donc s'empêcher de penser que ce « quelque chose », c'est-à-dire la mort de Stéphane, symbolise aussi la compromission du narrateur avec Shadow et, par là, le souvenir pour l'auteur d'une guerre en quelque sorte manquée, épisode qui a sans doute constitué ce que le narrateur appelle la « "mort de toi", celle qui apparaît à un certain moment de l'histoire⁶⁷ ». Cette compromission, le narrateur l'avoue entre les lignes à travers les manifestations de ce qu'on pourrait qualifier de manque d'intransigeance idéologique envers les occupants : il admet que dans

63 Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 52-57.

64 Henry Bauchau, *op. cit.*, p. 206.

65 *Ibid.*, p. 13.

66 *Ibid.*, p. 12.

67 *Ibid.*, p. 138.

le cas où il aurait été obligé de partir pour le STO en Allemagne en étant père de famille, il n'aurait pas hésité à négocier avec la *Kommandantur*. Plus explicite encore, il admet sa fascination pour deux SS croisés à Bruxelles : « [T]out en les détestant, je ne pouvais m'empêcher de les admirer⁶⁸. » La révélation du changement de camp de Marcello est d'abord un choc pour le narrateur, puis, quand celui-ci lui fait le récit de sa conversion, la figure de Shadow se substitue si bien à celle de Stéphane que l'on comprend mieux ce revirement brutal. D'autant qu'il est imité par Marguerite, alors qu'elle était amoureuse de Stéphane. En y regardant de plus près, on voit à quel point le narrateur et Shadow sont proches. Le travail de l'écrivain est d'« espérer devenir une de ces mares reflétant avec justesse dans sa boue ce qui se passe ailleurs et en même temps en moi⁶⁹ ». Cette allusion au motif de la boue n'est pas sans faire un écho atténué au « château de merde⁷⁰ » sur lequel règne Shadow. Ce monstre appartient à la même lignée des producteurs que le narrateur : « Shadow était un producteur comme moi, comme ceux de ma famille⁷¹. » Comme si le nazisme avait poussé à bout la logique extrême de la production et de l'exploitation, ce qui constitue une preuve de la proximité, coupable, entre Shadow et le narrateur. Pour conjurer cette culpabilité, au lieu de se voir repoussée, la figure du SS est littéralement intégrée au narrateur au travers de dialogues intérieurs, de prières, dans un glissement du plan historique au plan métaphysique et spirituel. Car Shadow apporte au narrateur un savoir sur la mort de Stéphane mais aussi sur la mort de Paule, c'est-à-dire la mort en général. Ayant contraint un être d'exception à expérimenter sa finitude, l'officier SS s'est résolu à admettre le prix de la vie en même temps qu'il forçait Stéphane à le faire. Vérité qu'il révèle au narrateur : « [J]'ai forcé Stéphane à reconnaître jusqu'au bout ce que [Marguerite] appelle le caractère sacré de la vie. [...] Si la vie est si importante, je dois, comme Stéphane le reconnaître⁷². » La figure de Shadow prend donc une place croissante dans le récit, au point d'occulter celle de Stéphane : « Ce n'est pas Stéphane noyé qui me trouble tant ce soir que la forme sombre de Shadow tombée dans l'herbe⁷³. » Shadow, en tant qu'incarnation de la culpabilité du narrateur et solution à cette culpabilité, apporte ce qui manquait au narrateur : la résolution de la mort de Stéphane et l'acceptation de la mort de sa belle-fille. L'acceptation de l'imbrication du bien et du mal, à un niveau spirituel et non pas historique, lui apporte la sérénité tant attendue :

Je m'endors en présence de Shadow, entouré par lui, d'une sorte de chaleur noire. Je suis plein de revendications confuses et en même temps, je suis bien. Stéphane m'apparaît parfois comme une sorte de tout petit dieu ou d'enfant merveilleux à l'intérieur d'un océan de calme⁷⁴.

68 *Ibid.*, p. 60.

69 *Ibid.*, p. 62.

70 *Ibid.*, p. 159.

71 *Ibid.*, p. 139.

72 *Ibid.*, p. 123.

73 *Ibid.*, p. 215-216.

74 *Ibid.*, p. 251.

Le récit s'achève sur une vision sacrée : le narrateur voit Paule, la mère et le mari encadrés par deux divinités se faisant face, Stéphane et Shadow. « Ils protègent Paule de leurs yeux fermés, ayant vu ce que je n'ai pas su voir, ils me forcent à comprendre qu'elle était, qu'elle est un être mystérieusement éveillé à sa condition mortelle⁷⁵. » On voit bien comment Bauchau a éludé sa culpabilité en déplaçant sa quête mémorielle d'un niveau historique à un niveau spirituel, ce qui, paradoxalement, est aussi un aveu de culpabilité. Ainsi son écriture garde-t-elle la trace de l'ambivalence du bien et du mal à travers la dualité de l'ombre et la lumière : l'écrivain accepte la nécessité d'être éclairé par « la lampe de la maison de l'ogre⁷⁶ », « car elle éclaire cette page où je parviendrai peut-être à faire apparaître la plus intime des écritures, celle de nos grands prédateurs⁷⁷ ».

On repense à Franz et à ses expériences de distorsion entre l'objet et son ombre projetée : chez Bauchau, l'ombre projetée des prédateurs, des bourreaux de l'Histoire – qui vivent aussi en soi –, dessine des mots, des mots pour dire autre chose que l'Histoire objective.

Conclusion : deux visions non universelles de l'Histoire

Chez Haumont, la vision particulariste et concrète de l'Histoire de Franz s'oppose à celle universelle et théorique de Theodor. Au fur et à mesure du roman, l'écrivain s'efface devant son commentateur et biographe car celui-ci apporte la dimension historique que l'écrivain a ignorée. Il s'efforce de faire vivre concrètement l'œuvre en créant des objets matériels à partir de l'immatériel de l'écriture : la maquette de la caverne, la chaise à portraiturer, etc. Au contraire, Bonhiver se montre incapable d'incorporer les ombres réelles et contemporaines : « [L]es ombres projetées par les flammes de l'incendie [du bureau du parti nazi] ne sont pas utilisables dans le grand projet que Theodor a conçu⁷⁸. » La quête de l'universel de l'écrivain le rend aveugle aux événements locaux mais historiques qu'il vit, ce qui montre toute la vanité de son travail aux yeux de Franz. Au contraire, le bibliothécaire ne tombe pas dans ce travers : chroniqueur inlassable, sensible aux événements mineurs autant que majeurs, il clôt le *Traité de l'ombre* avec les ombres permanentes de Hiroshima, lui restituant sa dimension historique. En intériorisant les faits historiques dans le destin singulier d'un personnage réduit à l'état de minorité au début du roman, Thierry Haumont fait ressurgir de manière équivoque et sans éclat les contradictions de l'histoire vécue de la Seconde Guerre mondiale.

Chez Bauchau, il semblerait bien que les compromissions avec l'Histoire, une fois exprimées grâce à la redéfinition de l'opposition ombre/lumière, sont

75 *Ibid.*, p. 255.

76 *Ibid.*, p. 168.

77 *Id.* Dans son article déjà cité sur Gengis Khan, Marc Quaghebeur démontre que la question du diabolique et de l'ambiguïté du mal renvoie à la figure controversée de Raymond De Becker, rédacteur en chef du journal *Le Soir* sous l'Occupation. Henry Bauchau rendra régulièrement visite en prison à celui qui sera condamné à mort en 1946 et gracié en 1951, mais surtout à l'ami qui, selon Quaghebeur, est à l'origine de l'activité poétique de Bauchau. Ce qui n'est pas sans faire penser au rôle que Shadow joue auprès du narrateur.

78 Thierry Haumont, *op. cit.*, p. 388.

condensées dans une subjectivité si forte qu'elles sont déplacées sur un autre plan et absorbées dans des questions métaphysiques plus larges : la mort et la condition humaine. Tout fonctionne comme si la fascination du narrateur pour les ténèbres, incarnées par Shadow, était diluée dans le souvenir de sa belle-fille agonisante. Shadow devient l'intermédiaire qui ouvre les yeux du narrateur sur son amour pour Stéphane et sur les mystères de la mort, lui qui symbolisait au départ la haine brute. Le lecteur, mis mal à l'aise par les confessions du narrateur, se laisse d'autant plus convaincre de la réhabilitation du personnage de Shadow qu'elle lui permet d'évacuer son trouble en l'emmenant sur un autre plan. Le narrateur, maître absolu de la narration, intériorise les événements historiques en un procédé qui le rend capable à la fois d'avouer ses erreurs et de se les pardonner, puisque c'est précisément grâce à ses erreurs qui constituent sa part obscure qu'il accède à un savoir précieux sur la condition humaine.

Dans les deux romans analysés, l'enjeu n'est pas uniquement de témoigner d'un passé douloureux ou de transmettre un pan oublié de la mémoire collective – ce qui procède d'une manière ou d'une autre d'une vision universaliste de l'Histoire – mais bien de se placer en deçà de l'Histoire pour Haumont et au delà d'elle pour Bauchau. Cela, afin d'exprimer les traumatismes passés sur un mode qui convient particulièrement bien à une littérature francophone qui a dépassé le stade de la « déshistoire » mais qui n'a le choix pour exprimer la réalité historique que d'avoir recours à des circonvolutions et des tâtonnements, révélant une identité toujours problématique mais qui s'assume aussi comme telle.

Références

- BAUCHAU, Henry, *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009.
- , *Le Boulevard périphérique*, Arles, Actes Sud, 2008.
- , *La Déchirure*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1986 [1966].
- , *Pour une politique catholique*, Bruxelles, Éditions contemporaines, 1933.
- DE ALMEIDA, José Domingues, *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*, Bruxelles, PIE Peter Lang (Documents pour l'histoire des francophonies), 2013.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1972.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, *Du Sens II*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- HAUMONT, Thierry, *Le Conservateur des ombres*, Bruxelles, Labor (Espace Nord), 1998 [1984].
- JAVEAU, Claude, « Y a-t-il une belgitude ? », *Les Nouvelles littéraires*, 4 novembre 1976, p. 15.
- JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France (Écriture), 2001.
- LIMET, Yun Sun, « Les écrits politiques des années 1930-1940 », dans Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *Bauchau avant Bauchau. En amont de l'œuvre littéraire*, Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, 2002, p. 11-18.
- PLATON, *L'État ou la République de Platon* [en ligne], Paris, Charpentier, 1849 [https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97497440/f10.image].
- QUAGHEBEUR, Marc, « Éléments structurants du champ culturel francophone belge de l'après-guerre », Actes du colloque « Rencontres francophones à Zadar : la Belgique – littérature, langue, culture » (Université de Zadar, Croatie, 23-24 mai 2017), à paraître.
- , « Au creuset du moderne, du politique et du soi : la Belgitude », dans Marc QUAGHEBEUR et Judyta ZBIERSA-MOŚCICKA (dir.), *Entre belgitude et postmodernité : textes, thèmes et styles*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2015, p. 23-73.
- , « Gengis Khan / Choulane / Stanaël. La trinité bauchalienne comporte-t-elle un tiers de trop ? », *Cahiers Henry Bauchau*, n^o 5 (2013), p. 149-171.
- , *Balises pour l'histoire des Lettres belges*, Labor (Espace Nord), 1998 [1982].
- , « Éléments pour une étude du champ littéraire belge francophone de l'après-guerre », *Textyles*, n^o 2 (1997), p. 235-270.